

MARTA ANNA ZABŁOCKA 

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

m.zablocka@uj.edu.pl

KIPLING PO POLSKU. IRONICZNE OBLCZE PIEWCY IMPERIUM

Abstract

Kipling in Polish. Ironic Face of the Empire's Glorifier

Considering the Polish translations of three selected short stories by Rudyard Kipling, the author reflects on the translation of the ironic figures that appear in the texts. Using Mateo's typology of the translator's choices while facing irony (1995), the author tries to show the role of this rhetorical device in a wider cultural and historical context. The Polish translators' way of interpreting irony that appears in the colonial fiction in the early 20th century seems to be determined by their ability to understand the British Empire's social problems as well as by their sensitivity to the distinctive British humour and their knowledge of colonial life realities. The analysed short stories are: *Georgie Porgie*, 1888 (translated by Feliks Chwalibóg, 1909), *The Limitations of Pambe Serang*, 1889 (Feliks Chwalibóg, 1910) and *The Strange Ride of Morrowbie Jukes*, 1885 (unknown translator, 1900).

Key words: Rudyard Kipling, translation studies, irony, colonial fiction

Słowa kluczowe: Rudyard Kipling, przekład, ironia, literatura kolonialna

Wczesne opowiadania Rudyarda Kiplinga z lat 80. i z początku lat 90. XIX wieku, pisane przede wszystkim do gazet wydawanych w Indiach Brytyjskich, znamionuje rodzaj współczucia dla białego człowieka, które przejawia się w warstwie tekstowej pod postacią ironii wymierzonej

zarówno w społeczeństwo anglo-induskie¹, w ludność autochtoniczną, jak i w instytucje kolonialnej administracji². Opowiadania te, zebrane w tomach takich jak *Plain Tales from the Hills* (1888) czy *Life's Handicap* (1891), szybko doczekały się tłumaczenia na język polski. Polskiemu czytelnikowi z początku XX wieku nie było jednak dane zapoznać się z całym spektrum twórczości Kiplinga. Wydawane nad Wisłą kompilowane zbiory opowiadań (m.in. *Spod nieba Indii*, 1905; *Zemsta Dungary*, 1909; *Zaczarowany dom*, 1910) uzupełniane były co prawda przekładami publikowanymi w czasopiśmie, jednak ich dobór wydaje się przypadkowy³.

Przedwojenni tłumacze Kiplinga na język polski, m.in. Jerzy Bandrowski, Józef Birkenmajer czy Feliks Chwalibóg, stanęli przed trudnym zadaniem zaprezentowania polskiemu odbiorcy egzotycznego świata Indii widzianego z perspektywy młodego autora o niekonsekwentnych poglądach, często poddającego uszczypliwej krytyce zasady funkcjonowania społeczności kolonizatorów. Literatura anglo-induska, której najbardziej znanym reprezentantem stał się autor *Księgi dżungli*, pozostawała również w dużym stopniu autonomiczna wobec literatury o charakterze kolonialnym tworzonej w Europie, na Wyspach Brytyjskich (m.in. przez poczytnego w Polsce Henry'ego Ridera Haggarda), jako że pokazywała świat hermetycznej kultury i relacji społecznych, których mieszkańcy Europy nie byli w stanie zrozumieć⁴. Przedstawienie Indii Brytyjskich w tłumaczeniach opowiadań Kiplinga jest więc wypadkową świadomości kulturowej wspomnianych tłumaczy, ich wiedzy o imperialnej polityce Wielkiej Brytanii, fascynacji ideologicznych oraz wrażliwości na wspomnianą ironię, interpretowaną przez

¹ Wieloznaczny, z dzisiejszego punktu widzenia, przymiotnik „anglo-induski” odnosił się do społeczności białych kolonizatorów pochodzących z Wysp Brytyjskich, a zamieszkujących tereny Indii Brytyjskich. Stosuję ten termin w jego historycznym znaczeniu, gdy określenie „Anglo-Indus” odnosiło się wyłącznie do ludzi białych odbywających w Indiach służbę w administracji kolonialnej oraz ich rodzin.

² O problemie tym pisali m.in. J.A. McClure (1981), B.J. Moore-Gilbert (1986), H. Pike Bauer (1994), J. McBratney (2002).

³ Chociażby w *Zaczarowanym domu* (1910) znalazły się obok siebie tak różne opowiadania, jak *Pambe Serang* (opublikowane przez Kiplinga w *Life's Handicap*, 1891), *W domu Suddhu* (*Plain Tales from the Hills*, 1888), czy *Urok stron rodzinnych* (*Actions and Reactions*, 1909), czyli historia o wschodnich marynarzach, opowiadanie o indyjskich przesądach i wykorzystujących to szarlatanach oraz nostalgiczna apoteoza rdzennych wartości brytyjskich opisywanych z perspektywy mieszkańców Stanów Zjednoczonych.

⁴ Problemom różnic między tzw. *metropolitan orientalisation* a *Anglo-Indian orientalisation* oraz różnicom w recepcji literatury kolonialnej na gruncie szeroko pojętej kultury brytyjskiej przyglądał się m.in. B.J. Moore-Gilbert (1986).

współczesnych badaczy brytyjskich jako przejaw imperialnych lęków oraz ambiwalentnych odczuć autora wobec administracji kolonialnej.

Autor *Kima* pokazuje czytelnikowi Indie takie, jakimi widział je brytyjski urzędnik na imperialnej służbie: Indie o nieprzyjaznym klimacie, do którego nie przywykł biały człowiek, Indie wielu kultur, które są tyleż intrygujące dla przybyszy z Zachodu⁵, co męczące przez swoją absorbującą odmienność, Indie – więzienie, prowokujące kolonizatorów, zmęczonych codzienną pracą i tęsknotą za pozostawionymi na Wyspach rodzinami, do patologicznych zachowań⁶. Kipling z reporterską precyzją – bezpardonowo i celnie – pokazuje w swoich opowiadaniach życie codzienne w Indiach Brytyjskich, podkreślając absurdy funkcjonowania społeczności Anglo-Indusów i ich moralnie wątpliwe zachowania. Autor, bystry obserwator rzeczywistości, niejednokrotnie ucieka się do ironii, by naruszając tabu nazwania zaburzeń kolonialnych relacji społecznych, wyartykułować wątpliwości związane z funkcjonowaniem imperialnego prawa we wschodnich koloniach.

Artykuł jest próbą scharakteryzowania strategii, jakie podejmowali polscy tłumacze wczesnych opowiadań Kiplinga, mierzący się w przekładach z ironicznym opisem egzotycznego świata Indii Brytyjskich, oraz efektów tych zmagañ. Analizie poddane zostanie opowiadanie *Dziwna przygoda Morrowbie Jukesa*, opublikowane w anonimowym przekładzie w „Czasie” w roku 1900, oraz *Georgie Porgie* (1909) i *Pambe Serang* (ok. 1910)⁷, oba tłumaczone przez Feliksa Chwaliboga, a zamieszczone w książkowych dodatkach do endeckiego, inteligenckiego „Słowa Polskiego” (Lwów).

⁵ Takie terminy jak „Wschód”, „wschodni”, „Zachód” i „zachodni” traktuję jako hasła wywoławcze, mając świadomość tego, że odwołują się do konstruktów wytworzonych przez dyskurs kolonialny i postkolonialny, i opierają się na szeregu uogólnień. Cechy, które Kipling przypisuje Wschodowi i jego mieszkańcom, oraz stereotypy dotyczące określonych nacji azjatyckich najciekawiej prezentowane są w reportażach Kiplinga z podróży, *Od morza do morza* (1899).

⁶ Interesującym kontekstem lektury i interpretacji wczesnych opowiadań Kiplinga są jego listy z Lahauru i Allahabadu (Kipling 1990).

⁷ W dalszej części tekstu te przywoływane są skrótowo jako: PS – *Pambe Serang*, GP – *Georgie Porgie*.

Przekładalność nieopisywalnego – ironia w tłumaczeniu

Chociaż Kipling uważał siebie przede wszystkim za Anglo-Indusa, jego stosunek do mieszkańców Indii Brytyjskich – zarówno mieszkańców autochtonicznych, jak i kolonizatorów – był ambiwalentny. Podejście to wpłynęło na charakterystyczną konstrukcję jego opowiadań (w tym szczególnie funkcję pełnioną przez narratora) oraz na ich wydźwięk ironiczny. Jego wczesne teksty pisane były z myślą o odbiorcy anglo-induskim, w związku z czym ich recepcja – ze względu na brak wiedzy kontekstowej – była w pewien sposób niepełna zarówno w kręgach czytelników anglojęzycznych, którzy realiów życia w Indiach nie znali, jak i wśród odbiorców tłumaczeń.

Próbując scharakteryzować ironię w opowiadaniach Kiplinga, warto wspomnieć o dwóch obszarach kulturowych, w których funkcjonował anglo-induski pisarz. Pierwszym z nich był obszar kultury angielskiej i angielskiego *understatement*, z którym łączy się specyficzny, często autoironiczny humor. Afektowana powściągliwość charakteryzuje wielu bohaterów i narratorów kreowanych przez autora *Kima*, a zestawienie tej cechy z opisem problemów, z którymi borykają się w Indiach kolonizatorzy, często daje kuriozalny efekt i umożliwia zaistnienie ironii. Staje się ona, z jednej strony, charakterystycznym dla opowiadań Kiplinga tropem stylistycznym, a z drugiej, językowym świadectwem pewnego kulturowo uwarunkowanego stosunku do rzeczywistości. Ironiczny dystans charakteryzujący bohaterów, rozumiały dla czytelników pochodzących z tego samego – brytyjskiego – kręgu kulturowego, w polskim tłumaczeniu często prezentuje się nieprzekonująco, a wyrażenia o potencjale ironicznym zastępowane są przez tłumaczy frazami, które zamiast ironii generują humor (fragmenty opowiadania *Pambe Serang*).

Drugim obszarem kulturowym, w obrębie którego działał autor *Księgi dżungli* (i pierwsi czytelnicy jego opowiadań), są Indie – z zamieszkującą je ludnością autochtoniczną, ich obyczajami i specyfiką. Anglo-induscy protagoniści opowiadań Kiplinga często przykładają zachodnie miary do tego, co wschodnie. Ich próba oceny i opisu rzeczywistości kolonialnej za pomocą znanych im kategorii i norm kończy się niepowodzeniem i narażeniem na śmieszność (opowiadanie *Dziwna Przygoda Morrowbie Jukes*). Przez to, że bohaterowie Kiplinga nie zauważają nieadekwatności swoich zachowań do sytuacji, w której się znajdują, konsekwentnie działając w przekonaniu o własnej nieomyślności i celności sądów, historie te nabierają wydźwięku

ironicznego. Jest to ironia mocno osadzona w kulturowym kontekście funkcjonowania zarówno autora i odbiorców jego opowiadań, jak i ich bohaterów-narratorów.

Ten właśnie kontekst kulturowy miał wpływ na formalne aspekty utworów Kiplinga, a w szczególności na kreację narratora o specyficznej postawie wobec świata przedstawionego. Anglo-induscy narratorzy relacjonują czytelnikowi życie w koloniach w sposób reporterski⁸, nie poddając krytyce opisywanych wydarzeń. Uciekają się do markowania własnej naiwności⁹ i przedstawiają świat takim, jakim widzą go kolonizatorzy, tłumacząc go czytelnikowi według obiegowych, imperialistycznych kategorii, nawet jeżeli wy tłumaczenie nie przystaje do fabularnych realiów (przykład opowiadania *Georgie Porgie*). Powoduje to powstawanie w tekście ironicznych pęknięć.

Jest to jednak wiedza pozatekstowa, którą krytycy i odbiorcy Kiplinga posiadają współcześnie, lecz która niekoniecznie była dostępna pierwszym czytelnikom i tłumaczom autora *Księgi dżungli*. Kolonialny kontekst generujący ironię w opowiadaniach indyjskich pozostaje w znacznej mierze nieprzetłumaczalny. O ironii można jednak mówić także w odniesieniu do jej przesłanek tekstowych obecnych w tekście oryginalnym, i – w stopniu mniej lub bardziej widocznym – w polskich przekładach z początku ubiegłego wieku.

Próbę scharakteryzowania strategii podejmowanych przez polskich tłumaczy podczas przekładu wczesnych opowiadań Kiplinga rozpocznę od przeglądu definicji ironii w kontekście jej przekładalności, co będzie punktem wyjścia do dalszej, przede wszystkim językowej, analizy wybranych przeze mnie opowiadań.

Ironia implikuje wieloznaczność interpretacji. Jak za D.C. Mueckem zaznacza Marta Mateo, podanie językowych wyznaczników tego tropu jest bardzo trudne, gdyż ironii nie jest przypisany określony styl ani ton wypowiedzi. Ironia ma charakter procesualny, rozgrywa się na płaszczyźnie semantycznej i syntaktycznej wypowiedzenia, „zależna jest od kontekstu, jako że rodzi się z relacji słowa, wyrażenia lub czynności do całego tekstu lub sytuacji. To kategoria pragmatyczna”¹⁰. Autorka podkreśla również, że

⁸ „Reporterski” ton narracji Kiplinga oraz drobiazgowość opisów bywały przedmiotem krytyki pierwszych recenzentów jego dzieł (Green 1971: 88–97).

⁹ Refleksję tę rozwinę w dalszej części artykułu, gdy wymieniam będę tekstowe przesłanki ironii.

¹⁰ O ile nie wskazano inaczej, za przekłady tekstów krytycznych przywołanych w niniejszym artykule odpowiada autorka – M.Z.

nieodłączną cechą ironii jest istnienie wewnętrznego napięcia między ustanawianą przez nią symulacją rzeczywistości a samą rzeczywistością (Mateo 1995: 172). Podstawowym celem ironii jest natomiast podtrzymywanie iluzji wiarygodności różnych możliwych interpretacji treści, którą niesie:

ironia wypacza prawdziwą treść informacji, tak że zawartą w niej sprzeczność musimy uznać za normę. (...) Prezentuje dwie przeciwstawne rzeczywistości jako prawdziwe, (...) istnieje po to, by ją zrozumiano, i po to, by rozpoznano jej prawdziwe znaczenie, a dokładniej, by zauważono fakt, że zawiera się w niej znaczenie inne od tego, które samo się narzuca – to właśnie jest niezbędne dla pełnej realizacji ironii [w tekście] (Mateo 1995: 172).

Mateo, zarysowując w swoim artykule teoretyczny kontekst przekładu ironii, przywołuje również za Mueckem trójtrzonową konstrukcję tego tropu retorycznego, co pomaga ukazać ambiwalentną rolę, jaką odgrywa on w tekście. Po pierwsze, ironia działa na dwóch poziomach: niższym, który odwołuje się do perspektywy przedmiotu ironii, jej „ofiary”, lub też pokazuje „ofiara” z perspektywy ironizującego podmiotu, oraz wyższym, nawiązującym do postrzegania sytuacji ironicznej przez obserwatora lub podmiot ironizujący. Drugim omawianym przez Mueckiego elementem ironii są sprzeczności między konstrukcją jej podmiotu i przedmiotu, wynikające przede wszystkim ze skonstrastowania ich ze sobą, a trzecim – towarzyszące jej założenie, że przedmiot poddany zabiegowi ironizacji jest nieświadomy swojego statusu lub że podmiot ironizujący symuluje własną nieświadomość (Mateo 1995: 172).

Zarówno Mateo, jak i Raymond Chakhachiro zauważają, że ze względu na mocne osadzenie ironii w kontekście wypowiedzenia, nieuwważny lub nieświadomy odbiorca może jej nie dostrzec lub nie zrozumieć. Ryzyko pominięcia w procesie interpretacji obecnych w tekście źródłowym wyrażen o charakterze ironicznym, lub nawet niedostrzeżenie ironicznego tonu tekstu, dotyczy zarówno tłumacza, dla którego kulturowe, polityczne lub społeczne tło funkcjonowania ironii (wyrażone w tekście) będzie niejasne, jak i nieposiadającego odpowiednich kompetencji kulturowych czytelnika przekładu. Dla zrozumienia ironii kluczowa jest więc wrażliwość podmiotów uczestniczących w sytuacji komunikacyjnej na językowe sygnały, które wskazują na obecność ironii w tekście (Mateo 1995: 172).

Pozatekstowy dyskurs również wpływa na czytelność ironii – w tekście tłumaczonym i w tekście źródłowym. Łączy się to bezpośrednio z kulturowymi uwarunkowaniami odbioru ironii przez czytelnika tekstu oraz jego

zdolnością do zrozumienia nawiązań politycznych czy kąśliwych wtrętów i aluzji społecznych (Chakhachiro 2009: 40–41).

Zarówno wrażliwość na uwikłanie języka w rzeczywistość pozatekstową, jak i dostrzeżenie manipulacji stylistycznych, na których ironia może się opierać, wymagają więc szczególnej wiedzy kulturowej. Chakhachiro, analizujący tłumaczenia ironicznych tekstów publicystycznych o charakterze politycznym, podobnie jak Mateo zauważa, że „stylistyczne wybory tłumacza i [możliwe] reakcje czytelnika powinny być negocjowane w przekładzie i konfrontowane ze sobą”, co w praktyce oznacza zwrócenie szczególnej uwagi na wrażliwość czytelnika i jego możliwości interpretacyjne. Ironia powinna zostać umocowana w kontekście zrozumiałym dla odbiorcy tekstu, przy czym jej tekstowe nośniki oraz ślady (ang. *clues*) obecne w tekście źródłowym muszą być w przekładzie wiernie odtworzone, na przykład dzięki zastosowaniu ekwiwalentnych struktur językowych (Chakhachiro 2009: 32–33). Wspierając się teorią Lindy Hutcheon, autor podkreśla, że przestrzeń tekstu staje się miejscem interakcji między tym, kto się ironii „dopuścił”, a jej interpretatorem. Rolą interpretującego jest zrekonstruowanie sensów i znaczeń mimo utrudniających odbiór konfliktów wewnętrznych, na których zabieg ten się opiera. Interpretator powinien bowiem być zdolny do zdekodowania pewnych sygnałów kontekstowych oraz zabiegów językowych i znaczników (ang. *markers*), dzięki którym określone wyrażenie zyskuje potencjał ironiczny (znaczniki te „sygnalizują i strukturyzują kontekst, w którym osadzone jest wyrażenie ironiczne, ponieważ ironia powstaje między tym, co wypowiedziane, a tym, co niewypowiedziane”) (Chakhachiro 2009: 34–35).

Badacz postuluje, by tłumaczenie traktować jako „kontrastywne ćwiczenie stylistyczne, w którym tekst źródłowy powinien być zestawiony na poziomie strukturalnym i językowym z przekładem” (Chakhachiro 2009: 38). Celem tłumacza jest więc zachowanie w przekładzie cech stylistycznych tekstu źródłowego tak, by ironia mogła funkcjonować w ekwiwalentnym środowisku językowym. Mimo że – jak wspomniano – same zabiegi wewnątrztekstowe nie warunkują zaistnienia ironii, stylistyka (nagle zmiany rejestru, niektóre mechanizmy retoryczne itp.) odgrywa istotną rolę w sygnalizowaniu jej czytelnikowi.

W artykule *The Translation of Irony* (1995) Mateo przedstawia funkcjonalną klasyfikację strategii, którymi może się posłużyć tłumacz natrafiający na ironię w tekście w języku źródłowym. Badaczka wyszczególnia 13 rozwiązań. Chociaż przytoczę je wszystkie, tylko niektóre z nich znalazły zastosowanie w omawianych przeze mnie przekładach opowiadań Kiplinga:

1. Ironia zostaje zachowana dzięki tłumaczeniu dosłownemu (np. przykład wyrażenia wewnętrznie sprzecznego, błędnego rozumowania).
2. Ironia zostaje zachowana dzięki zastosowaniu w przykładzie ekwiwalencji (np. przykład podtekstu).
3. Ironia obecna w tekście źródłowym zostaje zastąpiona innym rodzajem ironii (np. wyrażenie ironiczne zostaje zastąpione przez ironiczną intonację).
4. Ironia zostaje wzmocniona w tekście tłumaczenia dzięki użyciu określonego słowa lub zwrotu.
5. Ironiczny podtekst zostaje zastąpiony dosłownością.
6. Ironia staje się w tłumaczeniu sarkazmem.
7. Ukryte znaczenie ironii zostaje wytłumaczone, przez co ironia w tekście tłumaczenia znika.
8. Ironii odbiera się w tłumaczeniu dwuznaczność.
9. Ironia zostaje zastąpiona przez inne, „synonimiczne” wyrażenie o możliwej dwojakiej interpretacji.
10. Ironia zostaje objaśniona w przypisie.
11. Ironia zostaje przetłumaczona dosłownie, co odbiera tłumaczonemu wyrażeniu potencjał ironiczny.
12. Ironia zostaje usunięta z tekstu tłumaczenia.
13. Ironia pojawia się w tekście tłumaczenia, chociaż nie ma jej w tekście źródłowym.

(Mateo 1995: 176–177)

Część strategii tłumaczeniowych wyszczególnionych przez Mateo znajduje swoje szersze, teoretyczne omówienie w pracy Galii Hirsch *Explicitations and Other Types of Shifts in the Translation of Irony and Humor* (2011). Badaczka przygląda się tutaj roli przesunięć w procesie tłumaczenia ironii, twierdząc, że objaśnienie stanowi podstawową strategię podczas przekładu wyrażen ironicznych, gdyż dzięki niemu „w tekście docelowym nie eliminuje się krytyki, immanentnie wpisanej w ten trop stylistyczny” (Hirsch 2011: 178). Według Hirsch ironia w tekście, w przeciwieństwie do humoru, spełnia funkcję *quasi*-dydaktyczną – ma zwracać uwagę czytelnika na problem lub konflikt, który zarówno może się rozgrywać w obrębie samego tekstu, jaki i nawiązywać do rzeczywistości pozatekstowej. Badaczka podkreśla, że ironia w tekście docelowym wzbogacana jest przez tłumaczy m.in. za pomocą egzemplifikujących, rozbudowanych fraz oraz objaśniających komentarzy, których rolą jest uzupełnienie brakującego kontekstu interpretacyjnego (w klasyfikacji Mateo strategię 7. i 10.). Podczas gdy podstawową strategią przekładu wyrażen o charakterze humorystycznym są przesunięcia nieobjaśniające (ang. *non-explicitating shifts*), tłumaczenie

ironii polega przede wszystkim na przesunięciach objaśniających (ang. *explicitating shifts*). Hirsch uważa jednak, podobnie jak pozostali cytowani w niniejszym artykule badacze, że funkcjonowanie ironii zawsze zależy od wrażliwości interpretatorów i ich umiejętności „zidentyfikowania obiektu krytyki implikowanej przez wyrażenie ironiczne” (Hirsch 2011: 178–183). Badaczka – nie bez racji – twierdzi, że wystąpienie objaśnienia w tłumaczeniu warunkują okoliczności historyczne i pozycja tekstu tłumaczonego w kulturze docelowej oraz konieczność dostosowania go do norm akceptowalności tak, aby stał się czytelny w przekładzie (Hirsch 2011: 187).

Przytoczone powyżej uwagi różnych badaczy skłaniają do tego, by przyrzeć się dwóm aspektom badania ironii w przekładzie, przy czym oba są równie istotne. Z jednej strony tłumacz jako interpretator ironicznej intencji autora wyrażonej w tekście posługuje się określonymi strategiami, by ironię w przekładzie zachować (ewentualnie wyjaśnić ją lub pominąć). Zdaje sobie zazwyczaj sprawę z ironicznego potencjału tłumaczonego przez siebie tekstu i w zależności od zakładanego efektu prezentuje ironię w przekładzie w określony sposób. By to osiągnąć, poszukuje językowych i znaczeniowych ekwiwalentów struktur i wyrażen, które w języku źródłowym ironię generują. Jednak samo założenie, że odnalezienie tych ekwiwalentów jest możliwe, opiera się na optymistycznej teorii o międzykulturowej, międzyjęzykowej przenaszalności znaczeń. Z drugiej strony wiedza pozatekstowa, bardzo istotna dla oddania ironicznego wydźwięku opowiadań Kiplinga, nie poddaje się w pełni tłumaczeniu i pozostaje niedostępna dla odbiorcy niezaznajomionego z zasadami funkcjonowania anglo-induskiego społeczeństwa. Ten nie zawsze jest więc zdolny do jej wychwycenia.

Omówione pokrótce w tej części artykułu zabiegi wykorzystywane przez tłumaczy podczas przekładu ironii są pomocne przy opisie polskich wersji opowiadań Kiplinga, nie pozwalają jednak na scharakteryzowanie kulturowych niuansów, z których autor *Kima* wyprowadza ironię.

Ironia niepoprawna politycznie

Feliks Chwalibóg przełożył opowiadanie *Pambe Serang* (ang. *The Limitations of Pambe Serang*) pod koniec pierwszego dziesięciolecia XX wieku. „Ograniczenia”, które pojawiają się w tytule oryginalnym, lecz pominięte zostały przez tłumacza, korespondują z satyrycznym wydźwiękiem opowiadania, którego warstwa humorystyczno-ironiczna bazuje przede

wszystkim na wykorzystaniu rasistowskich stereotypów przypisywanych przez białego człowieka mieszkańcom skolonizowanych terenów Azji i Afryki. Kipling prezentuje czytelnikowi historię napisaną w sposób niepoważny, w której mieszkańcy Azji kierują się irracjonalnymi pobudkami i pierwotnymi instynktami, Afrykanie są niezbyt mądrzy, lecz dobrodusze, a Anglicy to naiwni idealisci, nierozumiejący wielokulturowego świata, do powstania którego sami się przyczynili przez intensywną kolonizację. Zarówno mieszkańcy kolonii – Afrykanin i Azjata – jak i Anglik stają się przedmiotami osadzenia ironii, obiektami dwuznacznej gry prowadzonej przez narratora (podmiot ironizujący) (Mateo 1995: 172).

Jest to opowiadanie bardzo interesujące ze względu na funkcję pełnioną przez narratora. Relacjonuje on bowiem z perspektywy białego kolonizatora postępowanie przedstawicieli różnych nacji, próbując uniwersalizować ich – skrajnie odmienne – zachowania społeczne. Pod pozornie obojętną emocjonalnie charakterystyką bohaterów w tekście kryje się jednak kpina, czytelna dopiero na poziomie kulturowego kontekstu recepcji opowiadania. Narrator przyjmuje pozycję ironicznego obserwatora, ironię stosując jako obosieczną broń wymierzoną zarówno w reprezentantów „porządku wschodniego”, jak i „porządku zachodniego”.

Próbuje on uzmysłowić czytelnikowi, na czym w rzeczywistości polega zderzenie kultur i jak nieprzystające do siebie mogą być sposoby myślenia Europejczyka, Azjaty i Afrykanina. Stara się udowodnić, że ujednolicenie kolonialnego świata za pomocą uniwersalnego prawa i sieci instytucji jest tylko pozornie skutecznym sposobem rozwiązywania problemów, jakie rodzi wielokulturowość. Jest to również opowiadanie o lęku białego człowieka przed Innością (być może także lęku przed rekolonizacją, uosabianą przez Nurkeeda-kosmopolitę), który kryje się pod maską satyry opartej na dyskredytującym inność stereotypie. Narrator, rozumiejąc istotę tych problemów, symuluje w tekście swoją nieświadomość i naiwność, umożliwiając w ten sposób pojawienie się ironii.

Sama fabuła opowiadania jest dość absurda. Pambe, Malezyjczyk, nakrywa pijanego zanzibarskiego palacza Nurkeeda, z którym służy na tym samym statku, na jedzeniu jego śniadania. Gdy zostaje przez niego obrażony, postanawia się zemścić. Najpierw próbuje odebrać mu życie na pokładzie, a gdy zdeorientowany Nurkeed ucieka i zaciąga się do pracy na innym okręcie, Pambe zasadza się na niego w londyńskich dokach. Tam Pambe pod opiekę bierze angielski filantrop, który uczy bohatera prawdy wiary chrześcijańskiej. Mimo to bohater żyje żądzą zemsty za odniesioną

podczas wspólnego rejsu zniewagę. Po miesiącach oczekiwania Malezyjczyk trafia na dawnego współpracownika i zabija go, by ostatecznie zostać ukaranym przez brytyjski wymiar sprawiedliwości.

Już wstęp zapowiada humorystyczno-ironiczną wymowę tekstu:

Jeżeli rozważymy okoliczności, wśród których się to działo, musimy przyznać, że nie mógł inaczej postąpić. Ale mimo to Pambe Serang zawisł na szubienicy i wisiał na niej aż do śmierci. –

Nurkeed umarł także. – (PG, s. 64)¹¹

Narrator od samego początku wykazuje ambiwalentny stosunek do prezentowanej rzeczywistości. Chociaż wydaje się, że przyznaje rację pobudkom Pambego, podkreśla wszechmoc brytyjskiego prawa i porządku kolonialnego, którego jest reprezentantem, któremu podlega i z którym się zgadza.

Pambe, oczywiście, według „cywilizowanych”, usankcjonowanych przez kulturę zachodnią norm zachowań społecznych mógł i powinien był inaczej postąpić. W prologu opowiadania mowa jest bowiem o okrutnej zemście, której Malezyjczyk dopuścił się na Nurkeedzie za jego błahe przewinienie. Z perspektywy czytelnika polskiego czy brytyjskiego to właśnie znajomość zachodnich norm funkcjonowania w społeczeństwie sprawia, że postępowanie tytułowego bohatera uznajemy za kuriozalne¹², a reakcję angielskiego filantropa za nieadekwatną i w konsekwencji śmieszną. Drugie zdanie przytoczonego wstępu implikuje natomiast nieprzystawalność wschodnich zachowań do bezwzględnego w ich interpretacji zachodniego prawa.

Dosłowne tłumaczenie zwrotu *has been hanged by the neck till he is dead*, czyli „wisiał na szubienicy aż do śmierci”, nabiera w przekładzie cech humorystycznego pleonazmu, co odwraca uwagę czytelnika polskiego od przedstawionego na początku opowiadania problemu jawnego konfliktu między zachodnim, instytucjonalnym wymiarem prawa a sposobem definiowania sprawiedliwości przez przedstawicieli innych kultur. W jednym

¹¹ „If you consider the circumstances of the case, it was the only thing that he could do. But Pambe Serang has been hanged by the neck till he is dead, and Nurkeed is dead also” (LPS, s. 343). Wszystkie cytaty w języku źródłowym pochodzą z: Kipling 1952b, w języku tłumaczenia z: R. Kipling 1909. W polskich przekładach pozostawiono oryginalny zapis i interpunkcję.

¹² Warto podkreślić, że poprzez przedruki w popularnych czasopismach oraz dodatki książkowe do prasy wysokonakładowej tłumaczone teksty Kiplinga docierały już od początku XX wieku do szerokiego grona odbiorców w Polsce. Można zaryzykować twierdzenie, że dzięki temu specyficzny, oparty na stereotypach język Kiplinga wpłynął na sposób mówienia w Polsce o azjatyckich koloniach brytyjskich i ich mieszkańcach.

z fragmentów analizowanego opowiadania mowa o groźnej – potencjalnie śmiertelnej – chorobie, której nabawił się Pambe, a z której wyleczył go angielski filantrop będący personifikacją kultury zachodniej. Czy to nie paradoks, że Malezyjczyk stracił życie z wyroku prawa, będącego jednym z filarów zachodniego porządku kulturowego¹³? Ironiczny sposób przedstawienia świata przez narratora pozwala uzmysłowić czytelnikowi dysharmonię, która w tym świecie panuje.

Tłumaczenie powyższego fragmentu różni od oryginału również zapis, w tekście źródłowym brak bowiem pauz. Mateo wśród strategii przekładu wyrażen ironicznych wymienia m.in., „ironię obecną w tekście źródłowym, która zostaje zastąpiona innym rodzajem ironii (np. wyrażenie ironiczne zostaje zastąpione przez ironiczną intonację)”. W powyższym fragmencie tłumacz zastosował zabieg polegający na graficznym rozbiciu wypowiedzenia właśnie przez wprowadzenie pauz narzucających specyficzną intonację odczytywanego – na głos oraz w myślach – tekstu. W tłumaczeniu doszło również do istotnego przesunięcia gramatycznego – pojawia się narracja w 1. osobie l.mn., nieobecna w oryginale, a angażująca czytelnika w stopniu większym niż w tekście źródłowym.

Już wstępna prezentacja bohaterów pozwala domyślić się satyrycznego wydźwięku całego tekstu, który został oddany również przez Chwaliboga – jednak nie bez istotnych przesunięć:

Nurkeed, wielki i gruby palacz z Zanzibaru, podtrzymujący drugie ognisko, po prawej stronie, na samym dnie okrętu, 30 stóp pod pokładem (...) usiadł na krawędzi poziomego luzu na przodzie okrętu i począł zajadać suszoną rybę z cebulą, śpiewając **na całe gardło** (podkreśl. M.Z.) różne pieśni z odległych krain (PS, s. 64)¹⁴.

Podchmielony bohater to „prostaczek” będący idealnym przedmiotem ironii, charakteryzowany przez „ironiczną nieświadomość” (Mateo 1995: 172). Niepoważna sytuacja, w której się znajduje, została wzbogacona przez tłumacza rozbudowanymi opisami – bardziej szczegółowymi niż w oryginale. Tłumacz wzbogaca również przekład przez dodanie określeń nieobecnych w tekście źródłowym – Nurkeed śpiewa „na całe gardło”. Współgra to

¹³ Podobnym paradoksem jest chrześcijańska edukacja Pambego, który mimo zdobytych nauk swoje życie podporządkowuje żądzy zemsty i mordu.

¹⁴ „Nurkeed, the big fat Zanzibar stoker who fed the second right furnace thirty feet down in the hold (...) sat on the fore-hatch grating, eating salt fish and onions, and singing the songs of a far country” (LPS, s. 343).

z charakterystyką palacza, bazującą na jego karykaturalnym przedstawieniu. Strategia wzmocnienia potencjału ironiczno-humorystycznego została w tekście tłumaczenia zrealizowana dzięki dodaniu pewnego wyrażenia (Mateo 1995: 176) i jest wykorzystywana przez Chwaliboga jeszcze kilkukrotnie, np.:

Nurkeed (...) właśnie plamił krwią swoją **nieposzlakowanie** białą kładkę (PS, s. 65)¹⁵.

czy we fragmencie:

Pambe stawał się wzorowym małżonkiem, **ile razy dobil do tego lub owego portu** i przypominał sobie, że i tu także ma żonę (PS, s. 65)¹⁶.

Jak widać, równie niepoważne jest przedstawienie Pambeo. Narrator, zachowując pozory obiektywnej relacji, opisuje bohatera, podając elementy jego postępowania, które nie licują z zachodnim poczuciem moralności. Dochodzi więc do ironicznego rozdzwiewku między rzeczywistym zamierzeniem narratora (ośmieszenie azjatyckiego bohatera) a tekstową realizacją opisu (markowana obiektywność):

Serang jest to nie byle jaka osobistość. W hierarchii stoi o wiele wyżej od palacza, chociaż palacz pobiera wyższą płacę. (...) kiedy nie ma nic do roboty, przywdziewa najbielszy muślinowy kitel, okręca się czerwonym pasem i bawi się z dziećmi pasażerów na tylnym pokładzie. Rodzice rzucają mu za to drobne pieniądze, które *serang* **składa skrzętnie aż do ostatniego penny**, rozmyślając o sutej orgji, jaką sobie za to sprawi w Bombaju, Kalkucie albo w Pulu-Penang (PS, s. 64)¹⁷.

Ironia obecna w tłumaczonym fragmencie zostaje ponownie wzmocniona przez omówienie. Serang składa pieniądze „skrzętnie”, „do ostatniego penny”. W kontekście powyższego fragmentu, zachowującego pozory prawdy, w którym narrator z powagą podaje miejsce bohatera w okrętowej hierarchii, informacja o przeznaczeniu oszczędności (oraz o tym, że palacz jest lepiej opłacany) tworzy ironiczne pęknięcie na pozornie spójnej i jednoznacznej

¹⁵ „[Nurkeed] who was staining the clean fore-deck with his blood” (LPS, s. 344).

¹⁶ „Pambe was a good husband when he happened to remember the existence of a wife” (LPS, s. 345).

¹⁷ „A serang is a person of importance, far above a stoker, though the stoker draws better pay. (...) when all the ship is lazy, he puts on his whitest muslin and a big red sash, and plays with the passengers' children on the quarter-deck. Then the passengers give him money, and he saves it all up for an orgie at Bombay or Calcutta, or Pulu Penang” (LPS, s. 343–344).

fasadzie tekstu. Zestawienie dzieci i orgii również budzi cokolwiek niepokojące skojarzenia. Samo tekstowe przedstawienie postępowania bohatera – brak oceny moralnej i zaprezentowanie jego działań w kategoriach faktu, przy humorystycznym wydźwięku całego fragmentu charakterystyki Pambego, ma wymowę ironiczną, pochodzącą ze wspomnianej sprzeczności między tym, co przedstawione w warstwie dosłownej tekstu, a tym, co pojawia się w sferze niedopowiedzianego i ujawnia się podczas procesu interpretacji. Dzięki takiemu przedstawieniu bohaterów narrator kreuje ironiczny dystans pozwalający mu na wyeksponowanie niejednoznacznego stosunku do rzeczywistości. Polski tłumacz efekt ten wzmacnia za pomocą dopowiedzeń.

W innych miejscach Chwalibóg wyjaśnia jednak wieloznaczne sformułowania w przekładzie dosłownym (Mateo 1995: 176). Stosuje ten zabieg przynajmniej dwukrotnie, a widać to wyraźnie we fragmentach zakotwiczonych w bardzo podobnych kontekstach. Po raz pierwszy tłumacz ignoruje mnogość znaczeń wyrazu *hot*:

[Trzeźwy Nurkeed] stracił godność sułtana Zanzibaru i został znowu palaczem okrętowym, któremu ogromnie **dokuczało gorąco** (PS, s. 65–66)¹⁸.

Chociaż nasz **gwaltowny** (ang. *hot*) bohater stał się w ten sposób bohaterem, któremu „dokucza gorąco”, tłumaczowi udało się zbudować humorystyczny koncept łączący profesję bohatera z nieustannym poczuciem gorąca. Co ciekawe i nieoczywiste, biorąc pod uwagę tekst źródłowy, fragment ten w polskim tłumaczeniu koresponduje z innym, w którym omówiony zabieg faktycznie usuwający ironię z tekstu jest jeszcze wyraźniejszy:

Nurkeedowi djabelnie **dokuczyło gorąco** podczas przeprawy do Bombaju. Wychodził na pomost tylko w obecności całej załogi. Lecz i wtedy zdarzyło się, że winda zerwała się z elewatora i spadła tuż obok niego (PS, s. 66)¹⁹.

Wyróżnione w powyższym fragmencie wyrażenie jest w polskim tłumaczeniu zupełnie pozbawione wieloznaczного podtekstu. Palacz bowiem w rzeczywistości – za angielskim oryginałem – cierpiał na niedostatek świeżego powietrza (ang. *lack of fresh air*), gdyż bał się wyjść na pokład – na którym czekał na niego żądny krwi Pambe. Powtórzenie informacji, że

¹⁸ „He was no longer Sultan of Zanzibar, but a very hot stoker” (LPS, s. 345).

¹⁹ „Nurkeed suffered considerably from lack of fresh air during the run to Bombay. He only came on deck to breathe when all the world was about; and even then a heavy block once dropped from a derrick within a foot of his head” (LPS, s. 346).

Nurkeedowi „dokuczało gorąco”, oddala nas od – sugerowanej przez tekst w języku źródłowym – humorystycznej interpretacji.

Rozdźwięk między niepoważną fabułą oraz humorystycznie przedstawionymi bohaterami a jak najbardziej poważnym tematem i ukrytą wymową tego opowiadania, decyduje o jego ironicznym charakterze. Jest to bowiem opowiadanie o kulturowych konfliktach, zgubnych skutkach transkultuacji oraz omnipotencji zachodnich instytucji regulujących życie społeczne w środowiskach wielokulturowych. Za ironiczne przedstawienie rzeczywistości odpowiada narrator, który posługując się stereotypami i deprecjonującym bohaterów językiem, celowo karykaturyzuje ich relacje. Pozbawione społecznego kontekstu interpretacyjnego opowiadanie Kiplinga na gruncie recepcji polskiej może stać się jednak tylko humorystyczną opowiastką, silnie eksponującą kulturowe stereotypy i egzotyczne realia.

Dopisane – opuszczone

Opowiadanie *Georgie Porgie* nigdy nie powinno było zostać opublikowane. Tak współcześni Kiplingowi krytycy podsumowali krótką historię o pozbawionym elementarnych uczuć egoiście, który w forpoczcie brytyjskich kolonizatorów zawędrował do Birmy (Green 1971: 93). Autor *Kima* kreuje w opowiadaniu białego, angielskiego bohatera, którego zachowanie z bohaterstwem nie ma nic wspólnego. Tytułowy Georgie jest zaprzeczeniem ideału kolonizatora, przypisywanej mu dzielności i poświęcenia, które łączy się z krzewieniem cywilizacji wśród „dzikich” mieszkańców azjatyckich dżungli. Egoistyczny, nadużywający władzy, niezbyt mądry, impulsywny i lekkomyślny protagonista zostaje opisany przez narratora z ironicznym dystansem, który – analogicznie do zależności między narratorem a bohaterami opowiadania *Pambe Serang* – łączy się z pozorowanym obiektywizmem w relacjonowaniu poczyną Porgiego.

Nie takiego opowiadania oczekiwali od Kiplinga krytycy brytyjscy z końca XIX wieku²⁰. Autor *Księgi dżungli* naruszył nim tabu, podważył

²⁰ Jest to opinia zaprezentowana przez Lionela Johnsona w 1891 roku. Krytyk ten nie należał do apologetów Kiplinga. W swoich recenzjach zwracał uwagę na zbyt drobiazgowy, dziennikarski styl opowiadań tego autora i wytykał mu polityczne aluzje, które według niego nie wpływały korzystnie na artystyczną formę opowiadań. W przytaczanych przez Greena szkicach niepochlebnie wypowiadał się przede wszystkim o utworach, w których pretekst polityczny był najbardziej widoczny.

mit białego kolonizatora, ośmieszając go i odbierając mu prawo do decydowania o losie podbitych ziem i zamieszkującej je ludności. *Georgie Porgie* to w rzeczywistości satyra na brytyjską służbę kolonialną, hipokryzję kolonizatorów i wypaczenie standardów moralnych w relacjach z ludnością autochtoniczną. Kipling odkrywa przed czytelnikami prawdę i krytykuje ją – poprzez ironiczne usprawiedliwienie wyborów Georgiego.

Znudzony antybohater, kolonizator Birmy²¹ – Georgie Porgie – postanawia kupić sobie towarzyszkę pochodzącą z ludności lokalnej, a następnie – zachwycony przedsiębiorczością młodej kobiety, jej urodą i szczęściem, jakie daje mu przebywanie z nią – postanawia ożenić się z Angielką, która miałaby cechy idealnej Birmanki. Prostą i smutną historię Kipling przedstawia z ironiczną nonszalancją, narratorem czyniąc dalekiego znajomego Georgiego, który symulując swoją nieświadomość bycia podmiotem ironizującym, drwi z kolonizatora i jego życiowych wyborów (por. Mateo 1995: 172). Narrator snuje jednak opowieść w duchu obiektywnej relacji i nie ocenia bohatera.

Opowiadanie poprzedza czterowiersz, będący lekko zmodyfikowaną przez Kiplinga popularną angielską rymowanką dla dzieci:

Georgie Porgie, pudding and pie,
Kissed the girls and made them cry.
When the **girls** came out to play
Georgie Porgie ran away²² (GP, s. 381).

W ten sposób Georgie Porgie zostaje porównany z tchórzem z rymowanki, choć to nie w tym miejscu Kipling każe czytelnikowi szukać źródła nietypowego przezwiska bohatera:

(...) his friends called him Georgie Porgie because of the singularly Burmese-like manner in which he sang a song whose first line is something like the words „Georgie Porgie”. Most men who have been in Burma will know the song. It means: “Puff, puff, puff, puff, great steamboat!”. Georgie sang it to

²¹ Kipling w *Od morza do morza* (1899) zachwyca się Birmą, przedstawiając ją jako krainę mlekiem i miodem płynącą, w której piękni mieszkańcy wiodą życie pozbawione trosk. To według autora reportażu raj dla kolonizatora.

²² Trzecia linijka wierszyka przyjmuje zazwyczaj kształt: „When the **boys** came out to play”. Zmiana wprowadzona przez Kiplinga mocniej osadza znaną rymowankę w fabule opowiadania, nawiązując do niechlubnych poczynań bohatera wobec birmańskiej towarzyski. Wszystkie cytaty w języku źródłowym pochodzą z: Kipling 1952a.

his banjo, and his friends shouted with delight, so that you could hear them far away in the teak-forest (GP, s. 382).

Dla polskiego czytelnika imię bohatera nic jednak nie znaczy – zarówno motto opowiadania, jak i powyższy fragment, w meandryczny sposób objaśniający pochodzenie nietypowego przezwiska brytyjskiego kolonizatora, zostały pominięte w przekładzie Feliksa Chwaliboga z roku 1909. Do konsekwencji i możliwych powodów tej decyzji tłumacza jeszcze wrócę.

Zgodnie z ambiwalentną rolą narzuconą ironizującemu narratorowi, znaczna część opowiadania służy pozornemu wytłumaczeniu i usprawiedliwieniu niemoralnych działań bohatera, który przedstawiony został – w warstwie dosłownej tekstu – jako typowy reprezentant kasty zdobywców, korzystający z przysługujących mu praw i wypełniający rzetelnie obowiązki nałożone na niego przez system kolonialny. Początkowy fragment opowiadania, poprzedzający właściwą prezentację Porgiego, kipi jednak od ironii:

(...) ludzie cywilizowani (...) nie mają prawa sądzić kraju niecywilizowanego według swoich pojęć o złym i dobrym. **Co innego**, kiedy kraj już jest przygotowany na ich przyjęcie, przez tych, których przeznaczono do tej roboty. Wtedy mogą sobie zjechać i przywieść **w tłumokach swoją warstwę społeczną, dekalog i cały kram**. Lecz tam dokąd nie sięga Prawo Królowej, trudno wymagać, aby przestrzegano innych **mniej ważnych** przepisów. Ludzi, którzy bieżą w pierwszych szeregach na rydwanach Przyzwoitości i Dobrego Tonu, aby **prostować ścieżki** dżungli, nie można mierzyć tą samą miarą co piecuchów, którzy całe życie spędzili w rodzinnym kacie. (...) [W Birmie] Opinia Publiczna bardzo traciła na wadze; chociaż zachowała się w dostatecznej dozie, żeby ludzi utrzymać w karchach obowiązku. (...) ludzie którym zależało, aby przybyć trochę wcześniej niż Przyzwoitość, pośpieszyli naprzód z wojskiem. Ta straż przednia składała się z ludzi, którzy nie mogli zdać żadnego egzaminu i których podejrzewano o zbyt niezależne poglądy dla administracji prowincji, którymi rządzi szlafmyca biurowa. Najwyższy rząd wdał się od razu w tę sprawę (...), aby czym prędzej sprowadzić Nową Birmę do **banalnego** poziomu Indii²³ (GP, s. 41; wyróżnienia – M.Z.).

²³ Wszystkie cytaty w języku polskim pochodzą z Kipling 2006c (Feliks Chwalibóg, 1909). W cytowanych fragmentach zachowano oryginalną pisownię i interpunkcję. Ang. „(...) civilised people (...) have no right to apply their standard of right and wrong to an unsettled land. When the place is made fit for their reception, by those men who are told off to work, they can come up, bringing in their trunks their own society and the Decalogue, and all the other apparatus. Where the Queen's Law does not carry, it is irrational to expect an observance of other and weaker rules. The men who run ahead of the cars of Decency and Propriety, and make the jungle ways straight, cannot be judged in the same manner as the stay-at-home folk of the ranks of the regular Tchin. (...) There was no very strong Public

Jak można traktować poważnie bohatera, którego charakterystyka – zachowująca logiczne pozory jednoznaczności – poprzedzona zostaje takim wprowadzeniem? Gdzie głos oddany zostaje ironizującemu podmiotowi, który symulując bezstronność i naiwność, prezentuje przedmiot ironii – Georgiego – z perspektywy subiektywnej, wchodząc w niejawny konflikt z tym, kogo poddaje zabiegowi ironizacji (Mateo 1995: 172)?

Ironię widoczną na płaszczyźnie strukturalno-fabularnej opowiadania dopełnia ironia rodząca się z potencjału ambiwalentnej interpretacji niektórych wyrażen. Bliżej nieokreślone **mniej ważne** (ang. *weaker*) przepisy to – w kontekście całego opowiadania – zgoda na niezobowiązujące związki z kobietami miejscowymi – związki, które usankcjonowane tradycją nie mają konsekwencji prawnych w rozumieniu prawa brytyjskiego, a **banalny** (ang. *dead*) poziom Indii oznacza nic innego, jak multikulturowe społeczeństwo ustrukturyzowane według przepisów narzuconych przez kolonialną administrację, przewidywalne w zakresie funkcjonowania prawnego i przestrzegania zachodnich norm moralno-obyczajowych. Deprecjonujące zestawienie **tłumoków i kramu z dekalogiem oraz warstwą społeczną** (ang. *in trunks, other apparatus; their own society, Decalogue*), które w polskim tłumaczeniu zostało zdecydowanie wzmocnione, umniejsza natomiast znaczenie tego, co święte (dekalog) oraz powszechnie poważane (społeczeństwo jako konstrukt socjologiczny). Tłumacz, nie objaśniając ironii, przybliża ją polskiemu czytelnikowi, szukając ekwiwalencji na poziomie językowym, nie do końca skupiając się na kontekście kulturowym wyróżnionych wyrażen o potencjale ironicznym (Mateo 1995: 176). Nie utraciły one jednak swojego ironicznego wydźwięku, choć można odnieść wrażenie, że tłumaczenie nieznacznie go obniżyło. Inną kwestią jest, że w przypadku tego opowiadania kluczowe w procesie generowania ironii wydają się aspekty pozatekstowe.

Innym zastosowanym przez Chwaliboga zabiegiem pozwalającym na zachowanie ironii jest dosłowne przetłumaczenie frazy nawiązującej do cytatu z Biblii, zakorzenionej w uniwersalnym dla kultury europejskiej

Opinion up to that limit, but it existed to keep men in order. (...) some men whose desire was to be ever a little in advance of the rush of Respectability flocked forward with the troops. These were the men who could never pass examinations, and would have been too pronounced in their ideas for the administration of bureau-worked Provinces. The Supreme Government stepped in as soon as might be, (...) reduced New Burma to the dead Indian level (GP, s. 381–382).

kontekście: **prostować ścieżki dżungli** (ang. *make the jungle ways straight*)²⁴. Nie wprost podważa bowiem jeden z filarów kultury europejskiej – symbolizowaną przez Biblię religię chrześcijańską – i wypacza religijne argumenty za działalnością kolonizatorską białych.

Przytoczony powyżej obszerny opis został w oryginale spięty klamrą pominiętej przez tłumacza rymowanki-motta oraz cytowanego wcześniej, anegdotycznego objaśnienia genezy nietypowego przezwiska Georgiego. Pominięcie w tłumaczeniu fragmentów o wymowie ironicznej to kolejna wyszczególniona przez Mateo strategia podejścia tłumacza do ironii. Oba usunięte fragmenty realizują w opowiadaniu ten sam cel fabularny – odnosząc się do interpretacji imienia głównego bohatera, stanowią część jego ironicznej charakterystyki. Fragmenty te, co również mogło wpłynąć na decyzję tłumacza, są bardzo mocno zakorzenione w tradycji brytyjskiej, choć odnoszą się do różnych jej aspektów. Popularna od XIX wieku rymowanka oraz żart językowy operujący nawiązaniami do hermetycznej kultury kolonizatorów Birmy i postępu technicznego, którego symbolem stał się statek parowy, stanowią ramę interpretacyjną zachowań lekkomyślnego jak dziecko, legitymizującego swoje postępowanie imperialnym prawem Georgiego.

Nie lęk przed nawiązaniami kulturowymi jednak – wydawałoby się – powstrzymał tłumacza przed przekładem tych ironicznych fragmentów. W trakcie budowania charakterystyki bohatera, gdy narrator mówi o jego „wyprawach w pole”, gdzie „na własny rachunek rozprawiał się z dakoitami, gdyż ogień żarzył się jeszcze pod popiołem i kraj był ciągle gotów do pożaru w chwili, gdy się tego najmniej spodziewano” (GP, s. 41) (ang. *Sometimes he turned out and dressed down dacoits on his own account; for the country was still smouldering and would blaze when least expected*, GP, s. 383), Chwalibóg nie uchyla się od tłumaczenia fragmentu jawnie nawiązującego do aktualnej polityki Wielkiej Brytanii.

Podczas gdy pierwszy z pominiętych fragmentów pełni funkcję paratekstu w stosunku do właściwego opowiadania, drugi z nich stanowi nieprzekonującą – nawet dla rodzimych użytkowników języka angielskiego²⁵ – egzegezę

²⁴ Mt 3,3: „Do niego to odnosi się słowo proroka Izajasza, gdy mówi: *Głos wołającego na pustyni: / Przygotujcie drogę Panu, / Dla Niego prostujcie ścieżki!* za: Biblia Tysiąclecia, Poznań 2003.

²⁵ Do mętności tego fragmentu opowiadania Kiplinga odnoszą się krytycy na stronie internetowej Kipling Society, w artykule *Notes on Georgie Porgie*, J. McGivering 2006.

przezwiśka bohatera. To enigmatyczność nawiązań kulturowych mogła więc odwieść Chwaliboga od ich przekładu, tym bardziej że – jak się wydaje – oba wyrażenia mają charakter nieobligatoryjny: nie są jedynymi generatorami ironii w tekście, ale jedynie ją wzmacniają. Przedstawiony piórem tłumacza główny bohater – nawet bez przekładu fragmentów odwołujących się do jego imienia – nie przestaje być godną pogardy parodią człowieka cywilizowanego. Wyjęty z kontekstu wierszyk-motto mógł być natomiast niezrozumiały dla polskiego czytelnika, a być może również dla autora przekładu. Być może jednak Chwalibóg pominął ten tekst ze względu na trudności natury formalnej i nieumiejętność przeniesienia popularnej rymowanki na polski grunt kulturowy. Oparty na grze luźnych skojarzeń (badacze doszukują się w nim rozmaitych aluzji historycznych, nie są jednak zgodni co do jego genezy) i dźwięków, jest dla tłumacza wyzwaniem na miarę *nonsense poetry* czy rymowanek z *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla.

Mimo – wspomnianego przez Mateo – pominięcia fragmentów ironicznych w tłumaczeniu, Chwalibóg „bilansuje” zawartość ironii, dodając do tekstu przekładu pewne wyrażenia, których nie ma w tekście źródłowym, takie jak: „Kawalerskie mieszkanie Porgiego, w którym panował nieład nie do opisania, **zamieniło się niebawem na małe home**, [wyróżnienie moje – M.Z.] urządzone wygodnie i wykwintnie” (GP, 42)²⁶. W ten sposób realizuje kolejną ze strategii przekładowych wyszczególnionych przez Mateo (ironia pojawia się w tekście tłumaczenia, chociaż nie ma jej w tekście źródłowym).

„Małe home”, nieobecne w tekście angielskim, a dopowiedziane przez Chwaliboga, celnie oddaje dysonans między birmańską rzeczywistością, w której przyszło żyć Georgiemu pod opieką miejscowej pani domu, a jego brytyjskimi oczekiwaniami, pod presją których wywodząca się z kolonizowanego kraju towarzysza zaczęła ulegać prawom transkultuacji. Dodane przez tłumacza niewinne wyrażenie „małe home” zawiera w sobie ukryty – pod określeniem domowej idylli – sygnał opresji kulturowej i nieoczywiste, acz dosadne nawiązanie do brytyjskiej – przez umyślnie nieprzetłumaczone *home* – dominacji kulturowo-społecznej. Pod pozorem wiarygodnego opisu rzeczywistości kryje w sobie ironiczny potencjał wieloznaczności wyczuwalny dla czytelnika polskiego, który przymiotnik „małe” może odczytywać jako sygnał deprecjacji znaczenia ważnego symbolu, jakim jest dom.

²⁶ „He found his rough-and-tumble house put straight and made comfortable” (SP, s. 384).

Mimo że wyrazista ironia, którą posługuje się Kipling w tym opowiadaniu, została oddana przez Chwaliboga, kolonialne konteksty funkcjonowania tekstu oryginalnego mogły nie zostać w pełni rozpoznane przez czytelników w Polsce. W takiej sytuacji mogło zaistnieć prawdopodobieństwo, że opowiadanie zostanie odebrane jako wiarygodny opis życia imperialistów w Birmie.

Dziwne przygody z narracją

Anonimowy tłumacz *Dziwnej przygody Morrowbie Jukesa* (ang. *The Strange Ride of Morrowbie Jukes*) zmierzył się z opowiadaniem, w którym ironia rozgrywa się nie tyle w warstwie semantycznej, ile przede wszystkim na płaszczyźnie syntaktycznej tekstu. Jego ironiczny potencjał uwidacznia się bowiem w konstrukcji fabularnej. Kipling kreuje dwóch narratorów – narrator nadrzędny (ang. *supernarrator*) przytacza opowieść uczestniczącego w opisywanych wydarzeniach narratora, wcielając się w niego. Kompetencje trzech instancji pełniących funkcję podmiotu snującego historię (autor, narrator nadrzędny, narrator) nakładają się, a dystans do fabuły, który rodzi się przez tę trójstopniową strukturę, prowokuje czytelnika do podważenia autentyczności sensów przekazywanych przez narratora stopnia niższego i uzmysławia ich niejednoznaczność, ergo: prowokuje sytuację ironiczną.

Muecke, w jednej ze swoich prac, dokonuje rozróżnienia między obiektem a ofiarą ironii. Obiektem ironii – w jego definicji – miałyby być osoba (również sam ironizujący), określony zwyczaj, instytucja itp., która podlega procesowi ironizacji, a ofiarą – ta postać, która charakteryzowana jest przez „pewną siebie nieświadomość” (ang. *confident unawareness*) i która wikła się w sytuację ironiczną, ulegając jej prawom. Te dwa pokrewne sobie pojęcia, jak zaznacza krytyk, są bardzo trudne do rozróżnienia na gruncie literatury, gdyż nie można jednoznacznie powiedzieć, czy autor czyni z bohatera obiekt, czy ofiarę ironii (Muecke 1969: 34–35).

Trudno zatem zdecydować, czy Morrowbie Jukes – protagonista i narrator opowiadania Kiplinga – to obiekt czy ofiara ironii. Faktem jest jednak, że podchodzi on do doświadczeń, które go spotkały, z powagą i relacjonuje je z budzącą wątpliwości czytelnika autoafektacją. By nazwać bohatera-narratora opowiadania ofiarą ironii, trzeba by założyć, że nie zdaje on sobie sprawy z własnej śmieszności. Przez liczne *understatements* i próby zdystansowania się od – żenującej w jego oczach – historii, Jukes kreuje

się przed projektowanym czytelnikiem/słuchaczem, dążąc do zachowania opinii poważnego inżyniera w służbie administracji kolonialnej. Efekt jest jednak przeciwny do zamierzonego. Poglębia to ironiczny dystans, który rodzi się między nim a narratorem nadrzędnym relacjonującym jego wypowiedzi, tym bardziej że ten ostatni okraślił swoje wprowadzenie do przygody opowiedzianej przez bohatera takimi alarmującymi czytelnika – na zasadzie paradoksu – określeniami, jak: *is well known*, *is perfectly true*, czy [*Jukes*] *certainly would not take the trouble to invent imaginary traps*. Od narratora nadrzędnego dowiadujemy się również, że Jukes „zarobiłby więcej, pracując w swoim właściwym fachu” (ang. *He could earn more by doing his legitimate work*), co ma stanowić argument na rzecz autentyczności opisywanych wypadków, podobnie jak to, że za każdym razem, gdy bohater opowiada tę historię, towarzyszą mu niesamowite emocje, co nie może – jak dalej przekonuje czytelnika narrator nadrzędny – świadczyć o kłamstwie. O powadze i niepodważalności treści opowiadania stanowić ma również fakt, że Jukes wzbogacił je – podczas kolejnych relacji – o refleksje moralne oraz o dokładny opis miejsca akcji. Czytelnik otrzymuje więc od narratora nadrzędnego garść alarmujących sygnałów, których rolą jest otworzenie tekstu na dwojaką – ironiczną lub serio – interpretację.

Narrator nadrzędny utrzymuje pozory powagi i przekonuje o jednoznaczności przytaczanej opowieści, wplatając w nią mimo to następującą refleksję:

Ponieważ zaś jest rzeczą dowiedzioną, że w tej samej pustyni znajduje się wspaniałe miasto, gdzie się udają wszyscy lichwiarze po zrobieniu majątku (fortuny te są takie, że ich właściciele nie mogą zaufać nawet rządowej opiece), uciekając do tych piasków jałowych, aby tam jeździć pięknymi pojazdami, kupować piękne dziewczęta i zdobić swoje złocone pałace kością słoniową, porcelaną i masą perłową – to nie wiem dlaczego przygoda Jukes’a nie miałyby być prawdziwą (DPMJ, s. 5)²⁷.

Narrator nadrzędny zaprzecza przez przytaknięcie i zdaje się mówić: skoro nie ma na pustyni cudownych miast, również przygoda Jukesa jest błagą.

²⁷ „And, since it is perfectly true that in the same Desert is a wonderful city where all the rich money lenders retreat after they have made their fortunes (fortunes so vast that the owners cannot trust even the strong hand of the Government to protect them, but take refuge in the waterless sands), and drive sumptuous C-spring barouches, and buy beautiful girls and decorate their palaces with gold and ivory and Minton tiles and mother-n’-pearl, I do not see why Jukes’s tale should not be true” (SRMJ, s. 311). Wszystkie cytaty w języku źródłowym pochodzą z: Kipling 1994.

Istnienie ukrytych miast, rzecz jasna, nie jest dowiedzione – to pomysł tak samo absurdalny, jak opowieść bohatera o ucieczce z pustynnego krateru-pułapki, w którym znajduje się wioska „umarłych”. Możemy w nią uwierzyć lub nie, ale na samym początku *supernarrator* puszcza oko do czytelnika (słuchacza), sygnalizując ironię – i pozostawia mu wybór. Narrator nadrzędny, podobnie jak Jukes, należy do świata przedstawionego i opowiada o nim czytelnikowi przez pryzmat kategorii kolonialnych, niczego nie poddając jednoznacznej ocenie. Prezentuje jednak Jukesa i jego zachowania poprzez język nasycony figurami angielskiego *understatement*, co – w połączeniu z irracjonalną historią opowiadaną przez niego – nie pozwala taktować tego bohatera poważnie.

Chakhachiro pisze, że ironia polega na udawanej zgodzie narratora z jej ofiarą/podmiotem (Chakhachiro 2009: 37), co też wykorzystuje w omawianym opowiadaniu Kipling, a czego dowodem jest powyższy fragment tekstu. Hirsch natomiast mówi o pozorowanej nierozwadze narratora, który opowiada ironiczną historię niewtajemniczonej publiczności, co również mogłoby zostać odniesione do *Dziwnej przygody...* (Hirsch 2011: 182). Funkcję publiczności pełniliby w tej sytuacji czytelnicy opowiadania lub projektowani przez narratora wewnętrzne słuchacze jego opowieści.

Badaczka zwraca również uwagę na to, że ironia w warstwie narracyjnej tekstu może ujawnić się w błędnym rozpoznaniu własnych działań przez bohatera-narratora i błędnej ich ocenie. Tak właśnie jest w opowiadaniu Kiplinga – narrator mylnie ocenia rzeczywistość i nieadekwatnie ustosunkowuje się do niej, nie zdając sobie z tego sprawy. Rolą ironizującego narratora nadrzędnego jest uzmysłowienie tego faktu czytelnikowi.

Anonimowy tłumacz oddał ironię opowiadania poprzez strategię przekładu dosłownego. Zarówno czytelnik anglojęzyczny, jak i czytelnik przekładu znajdują się na podobnej pozycji interpretacyjnej, gdyż w tym przypadku to nie kontekst kulturowy jest niezbędny, by wyczuć ironiczny potencjał tekstu, ale uważna lektura budzących wątpliwości spostrzeżeń narratora nadrzędnego. Czytelnik nie potrzebuje specjalnej wiedzy kulturowej, by ironię dostrzec i poddać interpretacji – ironiczna struktura narracyjna zaproponowana przez Kiplinga ma tu znamiona uniwersalności.

Omówione w niniejszym artykule przekłady opowiadań to przykłady kolonialnej literatury brytyjskiej proponowanej czytelnikom polskim przez tłumaczy na początku XX wieku. Wybrane do analizy opowiadania Kiplinga charakteryzuje spektrum zabiegów nasycających tekst ironiczną dwuznacznością, która stała się na początku kariery pisarskiej zdobywcę

literackiego Nobla cechą dystynktywną jego twórczości (Kurowska 1987: 163–164). Ironią posługuje się autor *Księgi dżungli* zarówno w warstwie syntaktycznej, jak i semantycznej opowiadań, wprowadzając ją przez szereg zabiegów wewnątrztekstowych, kontekstowych oraz strukturalnych. Środek ten, otwierający tekst na wieloznaczną interpretację czytelnika, Kipling stosuje, by oddać ambiwalentny stosunek Anglo-Indusów do kolonialnej rzeczywistości, w której przyszło im żyć pod koniec XIX wieku. Ironia staje się narzędziem, za pomocą którego młody autor próbuje wyartykułować wątpliwości związane z funkcjonowaniem Imperium Brytyjskiego, oraz tarczą, za którą się ukrywa. Ironia zakłada wszak niejednoznaczność i sprzyja pojawieniu się humoru w tekście – również tego opartego na niedomówieniach, humoru brytyjskiego.

Scharakteryzowane pokrótce strategie tłumaczenia ironii przyjęte przez Feliksa Chwaliboga oraz anonimowego tłumacza przed ponad wiekiem pokrywają się z zabiegami sklasyfikowanymi współcześnie przez Martę Mateo. Liczba formalnych wskaźników ironii w tekście powoduje to, że tłumacze, nawet rezygnując z przełożenia części wyrażen potencjalnie wieloznacznych, zazwyczaj zachowują ironiczny wymiar tekstu. Kipling obiektami ironii czyni bowiem przede wszystkim wyrazistych bohaterów, którzy są nosicielami cech typowych dla reprezentantów społeczeństwa kolonialnego – imperialnych urzędników (Morrowbie Jukes), podróżników-marynarzy ze Wschodu (Pambe, Nurkeed) czy niezbyt rezolutnych, acz temperamentnych kolonizatorów-zdobywców (Georgie Porgie). Jest to jednak tylko jedno tekstowe oblicze ironii wykorzystywanej przez Kiplinga.

Tłumaczenia ironicznych opowiadań autora *Kima*, pojętne dla spragnionego orientального sztafażu czytelnika polskiego, publikowane bez objaśniającego komentarza, pozostawały jednak przede wszystkim barwnymi obrazkami z życia kolonizatora. Sytuacja ironiczna polegająca na ambiwalentnym stosunku anglo-induskiego narratora do kolonialnej rzeczywistości i specyficzny sposób prowadzenia przez niego opowieści mogły nie zostać zdekodowane przez polskiego czytelnika. Historie wyrwane z kulturowego kontekstu, czytane w chaotycznie kompilowanych zbiorach, dla odbiorcy nieobeznanego z realiami życia kolonizatorów w Indiach i problemami społeczeństwa anglo-induskiego mogły nawet zostać zrozumiałe opacznie – np. jako apoteoza niemoralnego postępowania Brytyjczyków na podbitych terenach (*Georgie Porgie*). Zróżnicowana tematycznie twórczość prozatorska Kiplinga nie jest bowiem ideologicznie konsekwentna, a czytelnik, stykający się chociażby z takimi pozbawionymi omówienia krytycznego

wyborami opowiadań jak *Zaczarowany dom* czy *Zemsta Dungary*, nie miał kontekstowych przesłanek, by ocenić je adekwatnie do zamysłu autora, co w przypadku tekstów ironicznych jest szczególnie istotne. Takie zaburzenie sytuacji komunikacyjnej między autorem/tłumaczem a czytelnikiem mogło więc, choć nie zawsze musiało, oddziaływać na interpretowanie ironii przez odbiorców tekstu tłumaczonego.

Bibliografia

- Allen Ch. 2008. *Kipling Sahib: India and the Making of Rudyard Kipling*, London: Little, Brown and Company.
- Chakhachiro R. 2009. *Analysing Irony for Translation*, „Meta: Translators’ Journal” 54(1), s. 32–48.
- Gilbert E.L. 1972. *The Good Kipling*, Manchester: Manchester University Press.
- Green R.L. 1971. *Kipling: The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Hirsch G. 2011. *Explications and Other Types of Shifts in the Translation of Irony and Humor*, „Target” 23(2), s. 178–205.
- Johnson L. 1891. *Life’s Handicap: Being Stories of Mine Own People*, „Academy” XXXIX, s. 319–320.
- Kemp S. 1988. *Kipling’s Hidden Narratives*, Oxford: Basil Blackwell.
- Kipling R. 1909. *Pambe Serang*, w: R. Kipling, *Zaczarowany dom*, Lwów: Słowo Polskie.
- 1952a. *Georgie Porgie*, w: R. Kipling, *Life’s Handicap*, Londyn: Macmillan.
- 1952b. *The Limitations of Pambe Serang*, w: R. Kipling, *Life’s hHandicap*, London: Macmillan.
- 1990. *The Letters of Rudyard Kipling*, vol. 1, 1872–1889, London: Macmillan.
- 1994. *The Strange Ride of Morrowbie Jukes*, w: R. Kipling, *Collected Stories*, London: Penguin Books.
- 2006a. *Dziwna przygoda Morrowbie Jukesa*, w: R. Kipling, *Riksza widmo. Opowiadania*, Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy „Świadectwo”.
- 2006b. *Georgie Porgie*, w: R. Kipling, *Człowiek, który był. Opowiadania*, Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy „Świadectwo”.
- 2006c. *Riksza widmo. Opowiadania*, Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy „Świadectwo”.
- Kurowska E. 1987. *Recepcja literatury angielskiej w Polsce, 1932–1939*, Wrocław: Ossolineum.
- Mateo M. 1995. *The Translation of Irony*, „Meta: Translators’ Journal”, 40(1), s. 171–178.
- McBratney J. 2002. *Imperial Subjects, Imperial Space: Rudyard Kipling’s Fiction of the Native-Born*, Columbus: The Ohio State University Press.
- McClure J. 1981. *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction*, Cambridge–Massachusetts–London: Harvard University Press.

- McGivering J. 2006. *Notes on Georgie Porgie*, http://www.kiplingsociety.co.uk/rg_georgie_notes.htm [dostęp: 26 lipca 2017].
- Moore-Gilbert B.J. 1986. *Kipling and „Orientalism”*, London: Croom Helm.
- Muecke D.C. 1969. *The Compass of Irony*, London: Methuen.
- 1970. *Irony*, London: Methuen.
- Paffard M. 1989. *Kipling's Indian Fiction*, London: Macmillan.
- Pike Bauer H. 1994. *Rudyard Kipling: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers.